

แนวทางการตีความและบรรเลงบทเพลง *เอ-เซ มาร์ส?* ของสวีลิงค์ Interpretation and Performance Practice of *Est-ce Mars?* by Sweelinck

ปานใจ จุฬารัตน์¹

Panjai Chulapan²

(Received: 26 February 2021; Revised: 4 November 2021; Accepted: 3 February 2022)

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิชาการเกี่ยวกับการตีความและการบรรเลงบทเพลง *เอ-เซ มาร์ส?* ของยานสวีลิงค์ (ค.ศ. 1562-1621) บทเพลงในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการตอนปลายสำหรับบรรเลงบนฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งมีเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกับการบรรเลงบนเปียโน เนื้อหาในบทความเป็นการเสนอแนวทางในการบรรเลงบทเพลงดังกล่าวด้วยลีลาที่ถูกรับให้เหมาะสมกับการบรรเลงบนเปียโนในปัจจุบัน นักเปียโนสามารถนำแนวคิดในการบรรเลงดังกล่าวไปทดลองและปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

คำสำคัญ: สวีลิงค์ การสอนเปียโน วรรณกรรมเพลงเปียโน ลีลาการบรรเลง

Abstract

This academic article discusses interpretation and performance practice of *Est-ce Mars?* by Jan Sweelinck (1562-1621). The composition from the late Renaissance period was designed to perform on a harpsichord rather than a modern piano. Contents in this article include substantial performance practice adjusted for modern piano performance. Pianists can study, explore, and accommodate these ideas with their own discretion and capability.

Keywords: Sweelinck, Piano pedagogy, Piano literature, Performance practice

¹ รองศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Associate Professor Dr., Department of Music, Western Music Division, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

บทนำ

การนำบทเพลงในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance period, ประมาณปี ค.ศ. 1425-1600) หรือ ยุคบาโรก (Baroque period, ค.ศ. 1600-1750) ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีโบราณ เช่น คลาวิคอร์ด (clavichord) หรือฮาร์ปซิคอร์ด (harpsichord) มาบรรเลงบนเปียโน (piano) ให้ถูกต้องตามธรรมเนียมปฏิบัติ ในแต่ละยุคหรือที่เรียกว่าลีลาการบรรเลงบทเพลง (performance practice) นั้นต้องผ่านการศึกษาค้นคว้าและ วิเคราะห์หลายด้าน โดยเฉพาะเทคนิคการบรรเลงบนฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งต่างออกไปจากเปียโน ผู้เขียนจึงมีความ ประสงค์จะเสนอแนวทางการตีความและการบรรเลงบทเพลง *เอ-เซ มาร์ส*² ด้วยลีลาการบรรเลงที่ปรับให้ เหมาะสมกับการบรรเลงบนเปียโนในปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาตีความบทเพลงในลักษณะเดียวกัน ผู้ที่สนใจสามารถนำไปบรรเลงหรือนำแนวคิดดังกล่าวไปประยุกต์ใช้กับการสอนและการแสดงของตนเองตาม ความเหมาะสม

หลักการสำคัญในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด

หลักการสำคัญในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดมีอยู่หลายประการ เนื่องจากการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด โดยทั่วไปไม่สามารถทำการเชื่อมเสียง (legato) ได้เหมือนเปียโน รวมทั้งไม่มีแดมเปอร์เพดัล (damper pedal)³ ที่เชื่อมเสียงและทำให้เสียงดังกังวาน เมื่อมีข้อจำกัดในเรื่องของการผลิตเสียง นักฮาร์ปซิคอร์ด (harpsichordist) จึงไม่จำเป็นต้องใช้นิ้วเรียงกันในการกดลงบนคีย์บอร์ดเพื่อพยายามเชื่อมเสียงของตัวโน้ตที่ เรียงต่อกัน ในทางตรงกันข้ามนักฮาร์ปซิคอร์ดสามารถแบ่งประโยคให้สั้นลง บรรเลงโน้ตที่มีเสียงสั้น (staccato) หรือเดตาเซ (detache) ซึ่งหมายถึงเสียงกึ่งเลกาโตกึ่งสตัคกาโตที่ทำให้บทเพลงมีเสน่ห์ไปอีกแบบ อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ว่านักฮาร์ปซิคอร์ดจะสามารถบรรเลงตามใจชอบได้โดยปราศจากหลักการเสียทั้งหมด นักฮาร์ปซิคอร์ดยังต้องทดลองแบ่งประโยค เลือกรูปการควบคุมลักษณะเสียง (articulation) และโน้ตประดับ (ornament) ที่เหมาะสมในการทำให้เสียงและประโยคเพลงมีความต่อเนื่องมากขึ้น รวมทั้งมีรูปแบบ (pattern) ที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันเพื่อให้เกิดเอกภาพในการบรรเลง

จากการสาธิตวิธีการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดจากช่อง MIT OpenCourseWare ในยูทูป (Youtube) ซึ่งเป็นสื่อความรู้ออนไลน์ที่จัดทำขึ้นในปี ค.ศ. 2014 โดยสถาบันเอ็มไอที (MIT หรือ Massachusetts Institute of Technology) บรรยายโดยจีน ไรฟ (Jean Rife) อาจารย์ประจำด้านดนตรีของสถาบัน ทำให้เห็นเทคนิค การบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดที่สำคัญหลายประการ สามารถสรุปได้ว่า ประการแรก ในการเล่นอาร์เปจโจ (arpeggio)⁴ ต้องพิจารณาว่าจะค่อย ๆ กดโน้ตแต่ละตัวในกลุ่มหรือรวบโน้ตทุกตัวเข้าด้วยกันอย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อหา อรรถาธิบายของบทเพลง ความต้องการเสียงที่กังวานหรือความกระชับ ไม่เยิ่นเย้อของ

³ หมายถึงลิ้มเท้าเหยียบที่ทำให้สายที่ซึ่งไวบนเปียโนสั่นสะเทือนอย่างอิสระ ทำให้เสียงดังกังวาน.

⁴ หมายถึงการเล่นโน้ตในคอร์ดทีละตัว ไม่เล่นพร้อมกัน.

เสียงประสาน อย่างไรก็ตามการกดอาร์เปจหรือคอร์ดบนฮาร์ปซิคอร์ดส่วนใหญ่มักกดอาร์เปจที่ประกอบด้วยโน้ต 3-4 ตัวไม่พร้อมกัน เนื่องจากจะทำให้ได้ยินเสียงของโน้ตแต่ละตัวชัดเจนมากกว่าการกดโน้ตทั้งหมดลงไปพร้อมกัน ประการที่สอง มีการใช้เทคนิคการเก็บนิ้ว (finger legato) ในการเพิ่มความต่อเนื่องของเสียง หมายถึงเมื่อกดโน้ตตัวใดตัวหนึ่งลงไปเรียบร้อยแล้ว เมื่อจะเล่นโน้ตตัวต่อไป นักฮาร์ปซิคอร์ดก็จะใช้นิ้วอีกนิ้วหนึ่งมากดคีย์เดิมไว้เพื่อไม่ให้ดับลงกลับสู่สภาพปกติเร็วเกินไป เป็นการช่วยทำให้เสียงที่ได้ยินนั้นมีความยาวขึ้นอีกเล็กน้อย เทคนิคการเก็บนิ้วส่วนมากพบในเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าจนถึงปานกลางสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงแบบสตีลบริเซ (style brisé)⁵ เลียนแบบอาร์เปจของลูท (lute) หรือกีตาร์ (guitar) กล่าวคือเมื่อนักฮาร์ปซิคอร์ดกดโน้ตอาร์เปจค้างไว้ ไม่นิ้วเดิมขึ้นเมื่อกดโน้ตตัวต่อไป ก็จะทำให้เสียงที่ได้ยินคล้ายคอร์ดที่บรรเลงบนลูทและกีตาร์ ประการที่สาม ในการบรรเลงโน้ตที่มีค่ายาว ไม่ว่าจะเป็นปรากฏที่จุดพักประโยคหรือที่เรียกว่าเคเดนซ์ (cadence) หรือโน้ตตัวจบในประโยคใด ๆ ก็ตาม นักฮาร์ปซิคอร์ดก็สามารถเติมโน้ตประดับลงไปได้ตามความเหมาะสม เช่น เทิร์น (turn) หรือทริล (trill) และประการสุดท้าย การเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงควรเป็นไปอย่างต่อเนื่องและมีรูปแบบเหมือนกันอย่างน้อย 2 ครั้งเพื่อให้เกิดเอกภาพของประโยคเพลงหรือเนื้อหาที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น

แนวทางการตีความและบรรเลงบทเพลง *Est-ce Mars?* บนเปียโน

ยาน สเวลิงค์ (Jan Sweelinck, ค.ศ. 1562-1621) เป็นนักแต่งเพลงชาวเนเธอร์แลนด์ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการตอนปลายที่มีความสามารถในการบรรเลงคีย์บอร์ด โดยเฉพาะฮาร์ปแกน สเวลิงค์ได้รับอิทธิพลในการแต่งเพลงจากจอห์น บูลล์ (John Bull, ประมาณ ค.ศ. 1562-1628) นักแต่งเพลงชาวอังกฤษที่ไปประกอบอาชีพนักฮาร์ปแกนและช่างทำฮาร์ปแกนในประเทศเนเธอร์แลนด์ สเวลิงค์เองก็เติบโตมากับยุคของฮาร์ปแกนและฮาร์ปซิคอร์ด เนื่องจากในยุคนั้นยังไม่มีการพัฒนาคีย์บอร์ดในลักษณะอื่นมากนักโดยเฉพาะเปียโนที่รู้จักกันดีในปัจจุบัน สเวลิงค์แต่งเพลงสำหรับคีย์บอร์ดไว้ประมาณ 70 บท ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่เน้นการบรรเลงอย่างอิสระหรือการด้นสด (improvisation) หรือที่รู้จักกันดีในสังคีตลักษณะนี้ว่างานองหลักและการแปร (Theme and variations)

Est-ce Mars? ก็เป็นเพลงบทหนึ่งที่อยู่สังคีตลักษณะนี้ของหลักและการแปรซึ่งมีการนำเสนอทำงานองหลักสำคัญตามด้วยการแปรทำงานองดังกล่าวในลักษณะต่าง ๆ เช่น แปรจังหวะ เสียงประสาน หรือวิธีการบรรเลง โดยที่สาระสำคัญของทำงานองนั้นยังมีให้ได้ยินตลอดทั้งเพลง ทำงานองหลักที่สเวลิงค์นำมาใช้นี้เป็นเพลงร้องของชาวบ้านที่รู้จักกันเป็นอย่างดี⁶ เขาไม่ได้เริ่มต้นบทเพลงด้วยการนำเสนอทำงานองหลักตาม

⁵ ลีลาการบรรเลงที่เน้นอาร์เปจ ไม่นิยมเล่นโน้ตในคอร์ดทุกตัวพร้อมกัน พบมากในกีตาร์.

⁶ From *Five Centuries of Keyboard Music: A Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano* (p.100) by John Gillespie, 1972, New York: Dover.

ธรรมเนียมปฏิบัติของเพลงประเภทนี้ แต่กลับเริ่มต้นบทเพลงด้วยการเสนอการแปรทำนองหลักทันที การไม่นำเสนอทำนองหลักนี้สามารถพบได้ค่อนข้างบ่อยในเพลงที่นำทำนองหลักมาจากเพลงสมัยนิยม เช่นเพลงของสเวลิงค์เองและเพลงของจิโรลาโม เฟรสโกบัลดี (Girolamo Frescobaldi, ค.ศ.1583-1643) เนื่องจากผู้ฟังรู้จักทำนองหลักดีอยู่แล้ว ผู้บรรเลงจึงนิยมเริ่มต้นบทเพลงด้วยการแปรทำนองเลยเพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อหน่าย

ส่วนในเรื่องของการบันทึกโน้ตเพลง ปกติแล้วโน้ตเพลงต้นฉบับ (manuscript) ของบทเพลงในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมักไม่ค่อยปรากฏรายละเอียดมากเท่าใดนัก มีเพียงการบันทึกทำนองหลักไว้คร่าว ๆ เท่านั้น รายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับการควบคุมลักษณะเสียงหรือเครื่องหมายที่บ่งชี้ว่าต้องเล่นเลกาโตหรือสตัคกาโต รวมไปถึงการใช้เพดาลจึงมีค่อนข้างน้อย ผู้บรรเลงต้องพิจารณาและเติมโน้ตหรือรายละเอียดอื่นลงไปตามที่เห็นว่าเหมาะสมเพื่อแสดงลีลาความสามารถและเอกลักษณ์ของตนเอง (ตัวอย่างที่ 1a) ในการบรรเลงจึงต้องพิจารณาความเป็นไปได้ซึ่งมีอยู่หลายทางเลือก หลักการที่ต้องคำนึงถึงเสมอคือความต่อเนื่องของรูปแบบ จะเห็นว่าในห้วงที่ 1-4 (ตัวอย่างที่ 1b) มีการกำหนดให้โน้ตเช็บบิตหนึ่งขึ้นเล่นแบบสตัคกาโตทุกตัว และสามารถนำหลักการนี้ไปใช้ได้ตลอดทั้งเพลง ยกเว้นช่วงที่มีความพิเศษหรือต้องการให้แตกต่างออกไป อนึ่ง ในการเล่นโน้ตสตัคกาโตนี้ เพื่อให้เหมาะสมและคล้ายกับเสียงของฮาร์ปซิคอร์ด นักเปียโนต้องไม่ทิ้งน้ำหนักลงบนคีย์แรงเกินไปหรือตวัดข้อมือขณะยกขึ้นเร็วเกินไป เพราะจะทำให้เสียงแข็งกระด้าง นอกจากนี้ นักเปียโนยังสามารถปรับน้ำหนักของปลายนิ้วและปรับเสียงของตัวโน้ตให้เหมาะสมตามคุณภาพของเปียโนแต่ละหลังอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 1

1a โน้ตเพลงต้นฉบับที่ไม่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการควบคุมลักษณะเสียง ห้วงที่ 1-4

1e Variatie



1b โน้ตเพลงที่มีรายละเอียดการใช้สตัคกาโตและเดตาเซ ห้วงที่ 1-4

1e Variatie



ในวริเอชันที่ 2 ก็สามารถใช้หลักการเดียวกับวริเอชันที่ 1 ได้ ถึงแม้ว่ามีการแปรแนวทำนองเป็นการไล่นोटเช็ตสองชั้นในข้อที่ 19-21

ตัวอย่างที่ 2 วริเอชันที่ 2 ข้อที่ 19-21 การไล่นोटเช็ตสองชั้นแบบสตั๊กกาโต

19 2e Variatie

ในการใช้สตั๊กกาโตอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งเพลงมีผลเสียอยู่บ้าง กล่าวคือ ข้อมือจะเกิดความล้าและไม่สามารถใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และที่สำคัญคือทำให้บทเพลงเกิดความน่าเบื่อเนื่องจากไม่มีลีลาหรือการใช้ลักษณะเสียงอื่น ๆ ที่แตกต่างออกไป ในวริเอชันที่ 3 การแบ่งประโยคยาวที่ประกอบด้วยโน้ตเช็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องมีสิ่งที่จะต้องพิจารณาคือแนวประกอบมือซ้ายในข้อที่ 37-38 ซึ่งไม่สำคัญเท่ากับทำนองมือขวาซึ่งเป็นทำนองหลัก จึงสามารถเล่นสตั๊กกาโตกึ่งเดตาเซเบา ๆ ได้ ในขณะที่มือขวาเมื่อต้องเสนอทำนองก็ใช้ลักษณะการบรรเลงเหมือนกับการนำเสนอทำนองหลักปกติที่ประกอบด้วยโน้ตเช็ตเล่นแบบสตั๊กกาโตได้ ต่อมาในข้อที่ 39-40 ซึ่งมีการแปรทำนองกระจายออกเป็นโน้ตเช็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง เราอาจเพิ่มความน่าสนใจและทำให้เกิดความแตกต่างได้หลายแบบ เช่น เล่นโน้ตเช็ตหนึ่งชั้นแบบสตั๊กกาโตทุกตัว หรือแบ่งเป็นเล่นแบบเลกาโตทีละ 4 ตัว หรือผสมผสานการเล่นเลกาโตเข้ากับสตั๊กกาโตเป็นคู่ คู่แรกเล่นแบบสเลอร์ (slur) คู่ที่สองเล่นแบบสตั๊กกาโตทั้ง 2 ตัว สลับกัน 2 ครั้ง เมื่อเลือกวิธีการใดแล้วก็ควรยึดการบรรเลงดังกล่าวให้สม่ำเสมอ เพราะจะทำให้เกิดความต่อเนื่องดังที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนั้นควรไล่นोटระดับลงไปบนโน้ต E ในข้อที่ 40 ซึ่งเป็นทำนองตัวสุดท้ายของประโยค ซึ่งจะเป็นทริลหรือมอร์ดนต์ (mordent) ก็ได้ แต่ไม่ควรใช้เทิร์นโน้ตนี้เพราะต้องการความกระชับและกระฉับกระเฉง ส่วนมือซ้ายซึ่งเป็นแนวประสานก็เปลี่ยนมาใช้ในการควบคุมลักษณะเสียงตามมือขวา เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนระหว่างเทคนิคการบรรเลงที่ต่างกัน และที่สำคัญจะทำให้ง่ายในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 3 วริเอชันที่ 3 ข้อที่ 37-40 การเล่นเลกาโตกับสตั๊กกาโตสลับกันทีละคู่ในแนวทำนอง

37 3e Variatie



ในท้องที่ 41-44 สามารถใช้การเล่นเลกาโตกับสตั๊กกาโตสลับกันที่ละคู่ในมือซ้ายได้เช่นกันเพื่อเพิ่มความน่าสนใจและความเข้มข้นให้กับเสียงประสานที่หนาแน่นขึ้นเพราะเล่นเป็นคู่สามต่อเนื่อง มีเนื้อดนตรี (texture) ที่หนาแน่นขึ้น รวมทั้งต้องรองรับแนวทำนองที่ไล่เสียงสูงขึ้น ถ้าแนวประสานในมือซ้ายยังเล่นแบบสตั๊กกาโตอยู่ตลอดเวลาอาจทำให้ดูเหมือนว่าเนื้อดนตรียังบางอยู่ฟังแล้วไม่น่าสนใจและไม่เกิดการพัฒนายังจุดสูงสุดของเพลงในลำดับต่อไป ส่วนโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคในท้องที่ 44 ซึ่งเป็นโน้ตตัวขวานั้นสามารถเพิ่ม tenuto เข้าไปโดยการกดน้ำหนักที่นิ้วลงไปมากกว่าปกติเพื่อให้ค่าตัวโน้ตยาวขึ้นและเพื่อเป็นการเน้นการจบประโยค

ตัวอย่างที่ 4 ท้องที่ 41-44 การเล่นเลกาโตกับสตั๊กกาโตสลับกันที่ละคู่ในแนวเสียงประสาน



หลังจากช่วงนี้ บทเพลงจะมีเนื้อหาเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ โดยการใช้โน้ตเข็บ็ตสองชั้นต่อเนื่องไปจนจบแวลูเอชั่นที่ 5 ในการบรรเลงเข็บ็ตสองชั้นต้องมีการวางแผนเนื่องจากมีการใช้ติดต่อกันค่อนข้างนาน การแบ่งประโยคและการควบคุมลักษณะเสียงจึงไม่ควรมีลักษณะเดียวกันไปตลอด ในแวลูเอชั่นที่ 3 ท้องที่ 45-46 มีการใช้โน้ตซ้ำ นักเปียโนควรใช้นิ้ว 3 และ 2 สลับกัน (ในการกำหนดการใช้นิ้วแบบสากล กำหนดให้นิ้วโป้งของทั้งมือขวาและมือซ้ายเป็นนิ้ว 1 ดังนั้นในมือขวา นิ้ว 2 หมายถึงนิ้วชี้ และนิ้ว 3 หมายถึงนิ้วกลาง ตามลำดับ) เพื่อให้การกดโน้ตซ้ำเป็นไปอย่างคล่องแคล่ว ไม่ติดขัด ซึ่งอาการติดขัดหรือล้า นั้นจะเกิดจากการใช้นิ้วเดียวซ้ำเป็นเวลานาน

ตัวอย่างที่ 5 ท้องที่ 45-47 การใช้นิ้ว 3 และ 2 สลับกันในการกดโน้ตซ้ำ



ในท้องที่ 54 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของแวลูเอชั่นที่ 3 มีจุดสำคัญที่ต้องพิจารณาอยู่ 2 ประการ คือ การใช้โน้ตระดับบนโน้ต C สูง (C5) ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคที่มีค่ายาวถึง 4 จังหวะ การใช้โน้ตระดับนั้นไม่ใช่เวลาเมื่อเป็นโน้ตที่มีค่ายาวหรือโน้ตตัวจบประโยคก็สามารถใส่ลงไปได้ทุกครั้ง เนื่องจากอาจทำให้ฟังแล้วรู้สึกเกินไปและมองไม่เห็นภาพรวมว่าประโยคใดมีความสำคัญกว่าประโยคอื่น อย่างไรก็ตามในท้องที่

54 นี้สามารถไล่โน้ตระดับลงไปได้ ไม่ว่าจะป็นมอร์เดนตีหรือทริล การใช้ทริลบนโน้ต C ในจุดนี้ต้องเริ่มเล่นโน้ตตัวแรกคือโน้ต D ไม่ได้เริ่มต้นที่โน้ต C ซึ่งเป็นทำนองหลัก ซึ่งการเริ่มต้นด้วยโน้ต D จะทำให้เกิดเสียงที่กระด้างมากขึ้น มีความเหมาะสมอย่างยิ่งในการเพิ่มความเข้มข้นให้กับช่วงท้ายของแวลูเอชันนี้ซึ่งต้องส่งต่ออารมณ์และความต่อเนื่องไปยังแวลูเอชันที่ 4 ต่อไป นอกจากนี้ในท้องที่ 54 ยังสามารถแบ่งการไล่สเกลของโน้ตเซปตีสองชั้นในมือซ้ายออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเล่นสติกกาโตต่อกันในจังหวะที่ 1-2 ตามด้วยเลกาโตในจังหวะที่ 3-4 เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องไปยังแวลูเอชันที่ 4 ซึ่งมีการเล่นแบบเลกาโตเป็นประโยคสั้น ๆ อย่างต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งแวลูเอชัน

ตัวอย่างที่ 6 ท้องที่ 54 การใช้โน้ตระดับและการควบคุมลักษณะเสียงในแนวประสาน



ลักษณะของประโยคเพลงที่ประกอบด้วยโน้ตเซปตีสองชั้นต่อเนื่องแบบที่พบในแวลูเอชันที่ 4 นั้นเป็นการเปิดกว้างในการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงที่เหมาะสม การเลือกใช้ดังกล่าวขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายประการ หากนักเปียโนเลือกเล่นแบบสติกกาโตตลอดเวลาอาจทำให้นิวเกิดอาการล้าซึ่งจะทำให้การเล่นสะดุดหรือไม่ต่อเนื่อง รวมทั้งทำให้ฟังแล้วเกิดความน่าเบื่อ ในทางตรงกันข้ามการเลือกเล่นแบบเลกาโตตลอดเวลาก็เป็นไปได้ยากเพราะไม่มีช่วงที่มีโน้ตเสียงยาวหรือช่วงที่สามารถใช้เพดัลได้เลย และประการสำคัญที่ต้องคำนึงถึงคือลีลาการบรรเลงบนฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งการทำประโยคให้มีเสียงต่อเนื่องนั้นเป็นไปได้ค่อนข้างยาก การควบคุมลักษณะเสียงที่เหมาะสมในช่วงนี้จึงควรใช้ตามโครงสร้างของประโยคที่มีการไล่โน้ตขึ้นลงตามสเกล กล่าวคือให้เล่นแบบเลกาโตไปตามทิศทางของโน้ต โน้ตตัวสุดท้ายของสเกลขาขึ้นถือเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยค โน้ตตัวสุดท้ายของสเกลขาลงถือเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคเช่นกัน เมื่อจบประโยคให้ยกมือขึ้นจากคีย์บอร์ดแล้วเริ่มประโยคใหม่ต่อไป ทั้งนี้ต้องตระหนักอยู่เสมอว่าเมื่อเลือกการควบคุมลักษณะเสียงแบบใดแบบหนึ่งแล้วควรทำอย่างต่อเนื่องอย่างน้อย 2 ครั้งเพื่อให้เกิดรูปแบบที่ต่อเนื่องกัน และที่สำคัญคือเพื่อให้ง่ายในการบรรเลงมากกว่าการเปลี่ยนลักษณะเสียงไปมาทุกห้องหรือทุกประโยค



ตัวอย่างที่ 7 แวริเอชันที่ 4 ห้องที่ 55-56 การควบคุมลักษณะเสียงที่ใช้ตามโครงสร้างของประโยค



ส่วนในห้องที่ 68-69 ซึ่งเป็นแนวทำนองคู่หูกต่อเนื่องกัน หากเล่นแบบเลกาโตต่อเนื่องกันไปเหมือนห้องที่ 55-56 ซึ่งเป็นช่วงต้นของแวริเอชันที่ 4 อาจเป็นไปได้ยาก ดังนั้นในการเล่นคู่เสียงที่ต่อกันในลักษณะนี้สามารถเล่นเป็นสเลอรัทีละคู่ ซึ่งนอกจากจะทำให้เล่นง่ายขึ้นแล้ว ยังทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาเกิดความสดใสร่าเริงและกระฉับกระเฉงมากขึ้นอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 68-69 การควบคุมลักษณะเสียงแบบสเลอรัทีละคู่



ส่วนในแวริเอชันที่ 6 ห้องที่ 95-97 ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 6/4 ในการแบ่งประโยคของแนวทำนองจึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะที่เปลี่ยนไป กล่าวคือจังหวะที่ 3 และ 6 ในแต่ละห้องเป็นจังหวะที่ไม่เน้นหนักเท่าจังหวะที่ 1 และ 4 การจัดวางประโยคให้มีการสตัดกกาโตในจังหวะดังกล่าวจะทำให้ท่อนนี้มีความรู้สึกเบา ล่องลอยและมุ่งหน้าไปยังกลุ่มจังหวะต่อไปมากขึ้น และเพื่อให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน มือซ้ายในจังหวะที่ 3 และ 6 ควรปรับให้เป็นการเล่นแบบกดนิ้วลงแล้วยกขึ้นโดยไม่ต้องกดเต็มค่าของตัวโน้ต เพื่อเสริมให้เกิดความเบาของจังหวะ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเล่นสตัดกกาโตสั้นเท่ากับมือขวาเพราะจะทำให้เกิดความแตกต่างของเนื้อหาที่เป็นเลกาโตและสตัดกกาโตมากเกินไปซึ่งทำให้ประโยคไม่ต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 9) การควบคุมลักษณะเสียงดังกล่าวยังสามารถนำมาปรับใช้ในห้องที่ 99-102 ได้อีกด้วย ประโยคเพลงในห้องดังกล่าวมีการสลับทำนองมาเสนอในมือซ้าย ส่วนแนวประสานที่เป็นคอร์ดจะถูกเปลี่ยนมาอยู่ในมือขวาแทน (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 9 แวริเอชันที่ 6 ห้องที่ 95-96 การแบ่งประโยคของแนวทำนองที่สอดคล้องกับจังหวะ



ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 99-100 การควบคุมลักษณะเสียงเมื่อมีการสลับแนวทำนองและเสียงประสาน



แวนริเอชันที่ 7 เป็นแวนริเอชันสุดท้ายและมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเปลี่ยนกลับมาเป็น 4/4 แล้ว ถึงแม้ว่าในแวนริเอชันนี้จะไม่มีความเข้มข้นหรือการใช้โน้ตเข้บตต่อเนื่องกันมากเหมือนในแวนริเอชันที่ 1-6 แต่ก็มีเนื้อหาที่ต้องพิจารณาหลายส่วน โดยเฉพาะการนำเสนอทำนองหลักเดิมอีกครั้งแต่ต้องปรับเปลี่ยนให้เข้มข้นและน่าสนใจมากขึ้น เพื่อให้ตอนจบของบทเพลงมีความสมบูรณ์และน่าประทับใจ การเพิ่มเนื้อดนตรีให้หนาแน่นขึ้นและทำให้เกิดความแปลกใหม่ในทำนองและจังหวะนั้น สามารถนำโน้ตระดับเข้ามาใช้ประกอบได้ วิธีที่ดีในการพิจารณาเลือกใช้โน้ตระดับควรใช้ในประโยคที่มีโน้ตตัวเดิมซ้ำกันหลายครั้งเพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจ หรือใช้บันโน้ตที่มีค่ายาวเพื่อเพิ่มความยาวของเสียงให้มากขึ้น ทั้งนี้ควรพิจารณาจังหวะด้วยว่าในอัตราจังหวะซ้ำสามารถใช้โน้ตระดับที่ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตหลายตัว เช่น ทริลหรือเทิร์น แต่ถ้าอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วก็ควรเลือกใช้มอร์เดนตบน (upper mordent) หรือมอร์เดนตล่าง (lower mordent) แทน อย่างไรก็ตามในห้องสุดท้ายของบทเพลงนี้สามารถใช้ทริลได้เนื่องจากการนำเสนอโน้ตตัวสุดท้ายและมีเครื่องหมายเฟอร์มาตา (fermata) กำกับไว้ นักเปียโนสามารถใช้โน้ตระดับประเภททริล พร้อมกับบรรเลงให้อัตราจังหวะช้าลงที่ละน้อยก็ได้

ตัวอย่างที่ 11 แวนริเอชันที่ 7 ห้องที่ 109-112 การใช้โน้ตระดับบนโน้ตที่มีการซ้ำ



ในแวนริเอชันสุดท้าย การบรรเลงด้วยลำเนียงที่แข็งแรงมากขึ้นซึ่งทำได้โดยการกดโน้ตทุกตัวลงไปให้เต็มค่าโดยไม่ยกมือขึ้นก่อนเวลาอันควร เป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ทำให้แวนริเอชันนี้ โดยเฉพาะประโยคสุดท้ายก่อนจบเพลง มีความเข้มข้นขึ้น เช่นในห้องที่ 121-123 ที่นำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งสุดท้าย มีการใช้โน้ตตัวดำ ตัวขาวและตัวกลม โดยไม่มีโน้ตเข้บตที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่มากเกินไป นักเปียโนควรกดนิ้วลงบนคีย์บอร์ดเพื่อให้เกิดเสียงยาวเต็มค่าของตัวโน้ตเหล่านั้น โดยใช้กำลังจากท่อนแขนและข้อมือให้น้ำหนักมากกว่าปกติ และเน้นมากเป็นพิเศษตรงโน้ตตัวขาวและโน้ตตัวกลม ซึ่งจะทำให้เนื้อหาของช่วงก่อนจบเพลงมีความยิ่งใหญ่และสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น



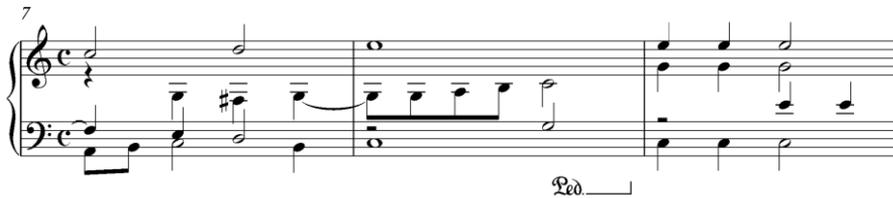
ตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 121-125 การบรรเลงโน้ตที่มีคีย์ยาวให้เต็มค่าเพื่อเพิ่มความสำคัญก่อนจบเพลง



องค์ประกอบสุดท้ายที่ต้องกล่าวถึงในการบรรเลงบทเพลงสำหรับซาร์บซิคอร์ตบนเปียโนคือการใช้เพเดิล เนื่องจากคีย์บอร์ดยุคก่อนไม่มีการใช้แดมเปอร์เพเดิลเหมือนเปียโนปัจจุบัน จึงไม่มีการระบุการใช้เพเดิลไว้ในโน้ตเพลง อย่างไรก็ตามเมื่อนักเปียโนนำบทเพลงเหล่านั้นมาบรรเลงบนเปียโนก็สามารถใช้เพเดิลได้ตามความเหมาะสม ไม่ใช่ไม่ใช้เลยเพราะไม่มีการบันทึกไว้ในโน้ตเพลง การใช้เพเดิลโดยเฉพาะแดมเปอร์เพเดิลต้องพิจารณาจากความยาวของตัวโน้ต เคเดนซ์ หรือช่วงที่ต้องการเน้นทำนองให้ต่อเนื่อง เป็นต้น ส่วนมากจะใช้แดมเปอร์เพเดิลเมื่อจบประโยคเพลงเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ก่อนเข้าประโยคใหม่ โดยกดปลายเท้าลงบนเพเดิลไม่มากนัก เพราะหากกดลึกเกินไปจะทำให้เสียงเบลอ นักเปียโนต้องสำรวจการใช้เพเดิลในลักษณะต่าง ๆ ด้วยตัวเองเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างเหมาะสม ในห้องที่ 126 ซึ่งเป็นตอนจบของเพลงก็ควรใช้เพเดิลเช่นกัน โดยเหยียบเพเดิลลงในจังหวะที่ 3 หลังจากที่มือกดโน้ตทั้งหมดในกลุ่มทริลเรียบริ้อย การเหยียบเพเดิลในจังหวะนี้สามารถค้างไว้ได้นานกว่าปกติเพราะมีเครื่องหมายเฟอร์มาตากำกับ เมื่อได้เวลาที่เหมาะสมแล้วก็ยกเท้าขึ้นพร้อมกับมือ เป็นการจบเพลงอย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 13 การใช้เพเดิลในห้องที่ 8 และ 18

13a การใช้เพเดิลในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการจบประโยค



13b การใช้เพเดิลในห้องที่ 18 ซึ่งเป็นการจบแวลูเอชั่น



บทสรุป

นักเปียโนส่วนใหญ่ไม่คุ้นเคยกับบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดช่วงก่อนยุคบาโรกซึ่งถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับออร์แกน คลาวิคอร์ด และฮาร์ปซิคอร์ด เนื่องจากเครื่องดนตรีดังกล่าวมีความแตกต่างกับเปียโนค่อนข้างมาก ในโน้ตเพลงเองก็ไม่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการบรรเลงกำกับไว้มากนัก ทำให้นักเปียโนต้องศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีหลายประการในเบื้องต้น ไม่ว่าจะเป็นประวัติของนักแต่งเพลง แนวทางการบรรเลงที่นิยมกันในประเทศหรือช่วงเวลานั้น ๆ รวมทั้งเทคนิคการบรรเลงเฉพาะ ซึ่งรวมถึงวิธีการควบคุมลักษณะเสียง การเลือกใช้นิ้วระดับ การแบ่งประโยค ไปจนถึงการใช้เพดัล การทำความเข้าใจกับลีลาการบรรเลงบทเพลงดังกล่าวแล้วนำมาปรับเปลี่ยนเพื่อบรรเลงบนเปียโน รวมทั้งตีความให้เหมาะสมกับบริบทที่เป็นปัจจุบันจะทำให้การบรรเลงเปียโนมีความสมบูรณ์ ตรงตามยุคสมัย และตรงกับวัตถุประสงค์ของนักแต่งเพลงมากที่สุดเท่าที่จะทำได้

เอกสารอ้างอิง

- Gillespie, J. (1972). *Five centuries of keyboard music: A historical survey of music for harpsichord and piano*. New York: Dover.
- MIT OpenCourseWare. (2016). *Harpsichord demonstration* [video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=itLh_yWsOX0
- Slonimsky, N. (Ed.). (1991). *Baker's biographical dictionary of musicians* (8th ed.). New York: Schirmer Books.
- Smith, D. J. (1998). Sweelinck's keyboard music. *Early Music*, 26(1), 143-145. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3128558>
- Sweelinck, J. P. (1957). *Est-ce Mars*. New York: Peters.
- Westrop, S. (2003). *Performance Note on Jan Sweelinck: Keyboard Music Performed by Christopher Herrick (Organ) for Hyperion Records*. Retrieved from https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67421/2